

SEGUNDAS JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA SOCIAL

13, 14 y 15 de mayo de 2009

La Falda, Córdoba - Argentina

Mesa 10: Grupos sociales e identidades (siglos XIX-XX)

Autores: Leonardo C. Simonetta y Horacio M. H. Zapata

Inserción institucional: Escuela de Historia - Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales (CIESo), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario

Situación de revista: Estudiantes avanzados de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Historia – Auxiliares de Segunda “ad honorem” – Miembros investigadores del CIESo.

Dirección Particular: -Alberdi 2281, Coronda (2240), Santa Fe. E-mail: leosimonetta@hotmail.com

-Ituzaingó 441 2º piso, departamento “A”, Rosario (2000), Santa Fe. E-mail: horazapatajotinsky@hotmail.com

Dirección Institucional: Entre Ríos 758 – Rosario (2000), Santa Fe

Título:

Las caras del burgués. Un ejercicio de reflexión acerca del coleccionismo, el arte y la cultura asociativa en Rosario, 1907-1930

Resumen

La configuración de la clase burguesa en Rosario presenta un conjunto de problemáticas que la dotan de especificidad a nivel regional. Entre ellas, la práctica del coleccionismo y el desarrollo de una pujante vida asociativa aparecen como dos elementos fundamentales para develar una de las tantas caras de la construcción de un orden burgués. En este sentido, las trayectorias particulares de dos conspicuos hombres de negocios de Rosario, Juan B. Castagnino y Odilo Estévez Yañez, dan cuenta del afianzamiento tanto a nivel económico como simbólico de un grupo de notables que lenta y paulatinamente comenzaba a cerrar filas y a perfilarse en el espacio público como la elite. Es justamente durante las cuatro primeras décadas del siglo XX cuando se comienza a consolidar el mundo del arte a nivel local, lo que implicaba no solamente la aparición y perdurabilidad de lugares de enseñanza de pintura y escultura, sino también el surgimiento de ámbitos de exposición, compra y venta de obras locales, nacionales y extranjeras, que fueron marcando el rumbo para la afirmación de un mercado del arte propiamente dicho. La importancia concedida al fomento y desarrollo del gusto por la cultura artística daría lugar a la emergencia de diferentes asociaciones, tanto civiles como municipales, que se arrogarían el papel de mecenas; así como también, en un segundo momento, de salones, muestras y museos destinados a albergar lo que por aquel entonces se detentaba como alta cultura. En tales escenarios, nuestros actores pautarían normas de comportamiento y consumo cultural propias que, a posteriori, influirían en la demarcación de una memoria colectiva, materializada a partir de la donación de buena parte de sus colecciones privadas a instituciones de carácter pública.

Coleccionar es elaborarse un mundo. Dentro de un mundo propio, restringido, de su familia, de su casa, el coleccionista se crea, con su colección, un mundo aún más suyo, más raro. En esa última célula íntima –entre medallas, sellos, porcelanas chinas, vírgenes góticas, ex - libris, espadas, pinturas cubistas, manuscritos, máscaras, en cualquiera de los mil mundos minuciosos y bellos... Allí reina... Y es feliz, porque ha hallado una de las múltiples maneras de la felicidad... Su existencia se rige por reglas especiales. Cazador alerta, clasificador sensible, estudioso y observador especializado, conservador riguroso, adorador de una mitología cuyo sentido únicamente él alcanza: hélo ahí, en el refugio envidiable de su colección.

Manuel Mujica Lainez (1956)

A modo de introducción

En las últimas dos décadas, las investigaciones sobre la conformación de las clases dominantes se han dirigido a revisar gran parte de las características atribuidas a la “gran transformación” acontecida después desde la segunda mitad del siglo XIX. Evidentemente, la mayoría de los estudios de la historiografía argentina del período que se conoce como la *Argentina moderna* se encontraba frente al estudio no sólo de un proceso de modernización en clave económica, social y política. Sino que además suponía, en particular, la pesquisa de las estrategias y modalidades derivadas de la acción de los grupos dirigentes para forjar un nuevo orden en el que tuvieran cabida los ideales de la “civilización” europea y la utopía del progreso indefinido que prometía el liberalismo¹. No obstante, el proceso de despliegue de la *sociedad del contrato* y de la *sociedad del mercado* (*sensu* Rosavallon)² puso en claro que hubo tensiones en la consolidación de estas promesas a escala nacional y que generó diferentes y asimétricos espacios regionales de articulación del modelo en el interior de una configuración estadual.

Allí donde tenían claro el predominio de ciertos patrones económicos por sí mismos, o de los éxitos de ciertas formas institucionales políticas y de estructuración de la esfera pública, era más simple y convincente dictar las líneas más nítidas de tendencia de la trayectoria histórica y, por tanto, establecer un diagnóstico del caso nacional. Así, por

¹ Cf. BALÁN, Jorge, “Una cuestión regional en la Argentina: burguesías provinciales y el mercado nacional en el desarrollo agroexportador” En: *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, N° 69, Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires, 1978, SÁBATO, Jorge F., *Notas sobre la formación de la clase dominante en la Argentina Moderna (1880-1914)*, CISEA / Imago Mundi, Buenos Aires, 1979 y SÁBATO, Jorge F., *La clase dominante en la Argentina Moderna: formación y características*, CISEA / Imago Mundi, Buenos Aires, 1988.

² ROSANVALLON, Pierre, *Le capitalisme utopique*, Éditions du Seuil, Paris, 1999.

ejemplo, han sido convincentes las imágenes de un cambio radical en el tejido social y económico a escala global teniendo por epicentro privilegiado al Estado Nacional, según un modelo por el cual se estimaba que si tal o cual nudo problemático tenía lugar en Buenos Aires –provincia en la que se sitúa la Capital Federal–, lo mismo ocurría de manera más o menos similar en el resto de las provincias, suponiendo además que estas últimas eran el marco propicio para indagar algunas particularidades visualizadas no tanto en términos de singularidad sino de “desviación” del modelo general.

La intervención de la historia social con la variedad de sus inspiraciones y la diversidad de sus apelaciones, pero con mayor firmeza bajo la influencia de la perspectiva regional y local, nos ha proporcionando marcos más complejos, más variados y matizados, en los cuales emergen mejor la larga duración, la multiplicidad de los recortes analíticos como de escalas de observación y, en suma, el cruce entre innovaciones teóricas y acción alternativa y cruzada de relectura de fuentes. Quienes estudian las áreas, provincias, regiones y espacios fronterizos, ora cercanos o lejanos a Buenos Aires, y que se manifestarán con otra dinámica de esas transformaciones, tienden a identificar y a detectar, un camino discontinuo y propio que se esconde bajo la presunta homogeneidad o “linealidad” de los paradigmas del Estado Nacional, del mercado nacional y de una sociedad nacional, pero sobre todo, tienden a operar como nuevos constructor conceptuales y empíricos. Sin embargo, no es éste el lugar para discutir la elección de la historia regional y local como perspectiva teórico-metodológica, ni tampoco efectuar un *racconto* de las líneas de trabajo que aplican este tipo de enfoque en el quehacer del historiador con la firme convicción la necesidad de detectar lo particular y diverso en un contexto más abarcador y global teniendo siempre como hilo conductor cierta coherencia fenomenológica³. Pero veamos, pues, sucintamente de qué modo afectan estos análisis a la producción historiográfica.

La comparación con espacios regionales, provinciales y locales no deja dudas sobre la novedad de la ciudad, la cual, en parte, durante la colonia fue un área marginal que llegaría a transformarse hacia 1850 en uno de los puntales de la metamorfosis guiada por la inserción del país en el modelo capitalista. Que se trate de Rosario, quizá una de las ciudades que más llama la atención por estar ubicada en la periferia del sistema

³ En relación a la historia regional y local en Argentina, cf. los trabajos de las compilaciones de FERNÁNDEZ, Sandra y DALLA CORTE, Gabriela (comps.), *Lugares para la Historia. Espacio, Historia Regional e Historia Local en los Estudios Contemporáneos*, UNR Editora, Rosario, 2001 y de FERNÁNDEZ, Sandra R. (comp.), *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*, Colección Actas 5, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2007.

capitalista, situada en el pasado fuera del gran comercio colonial y por haber crecido como uno de los centros urbanos con más dinamismo –al calor de las transformaciones operadas durante en proceso de inserción de la Argentina en la división internacional del trabajo y en el mundo de la cultura occidental–, convierte al trabajo aquí expuesto en una ventana para observar las nuevas formas de relaciones que los individuos, varones y mujeres, desplegaban en las experiencias que se generaban en la coyuntura y para analizar los modos a través de los cuáles esos mismos actores de elaboraban las representaciones culturales e identidades sociales que se configuraban en ámbitos y espacios diferentes a través de los cuales entablaban relaciones de diferente índole (políticas, económicas y afectivas), intercambiaban bienes (materiales y simbólicos), se igualaban, distanciaban y/o diferenciaban. Además, son novedosas las características del grupo, pues, son mínimas sus relaciones con el pasado de la localidad. Es más, como se podrá ver en el momento de su propia muerte, la mayor parte de sus grandes patrimonios estará formada por bienes adquiridos en vida y, por tanto, no heredados. Esto es lo que se puede decir en síntesis de un fenómeno que es en conjunto multiforme y diverso, que tiene lugar en ciudad típicamente latinoamericana, afectada por un proceso de industrialización periférico y por un acelerado aumento poblacional en el marco de la particular coyuntura abierta por las transformaciones ligadas al proceso de unificación llevado a cabo desde el Estado Central, a la consolidación de un régimen político oligárquico, a los cambios en la estructura productiva y al ingreso en el modelo agroexportador que, entre otros, hicieron de la *urbe* un espacio (social y material) en constante mutación, que no estuvo en abierta y violenta contraposición frente a algún viejo mundo aristocrático al que sustituye.

La profundidad y la complejidad de la afirmación de que esta clase no sigue patrones fijos de constitución es formular un dato de hecho, no un juicio de valor. Esto nos ha impuesto en nuestro propio análisis una vía específica y clara: la mirada vigilante y atenta sobre los itinerarios y trayectorias privadas de los “grandes hombres” de la ciudad, así como la explicación estructural de los datos y de las confluencias en las que se insertan aquéllas. Es ésta una elección bastante clara, que en ocasiones puede parecer hasta demasiado nítida, justamente cuando, por lo común, se tiene la impresión de que la apelación teórica o el préstamo de metodologías pueden dejar en la sombra la comparación de los casos concretos, la cual –se supone– probablemente habría podido ser por sí misma significativa. Y ello por la humilde pero certera convicción de que sólo trabajos de base como éste permiten dibujar de un modo nuevo y convincente el perfil de

las burguesías regionales argentinas, gracias precisamente a su orientación, a sus paralelismos y a sus diferencias, a sus sincronías y a sus disonancias entre casos singulares y modelos generales.

Sólo nos queda indicar el objeto declarado del texto. Nuestro trabajo no busca adentrarse en el problema de identificar en la clase burguesa de la ciudad de Rosario de fines del siglo XIX y principios del XX a las personas más sobresalientes por su riqueza y por su actividad económica, cómo y cuándo se forman en relación a las coyunturas de la economía y a las lógicas empresariales, de qué manera se insertan en los resortes de la política y, en general, en el aparato institucional más amplio del Estado municipal, Provincial o Central⁴; sino que tiene por meta detectar la generación de redes sociales eficaces de acción en el espacio local a partir de relaciones de familia, amistad y vínculos de sociabilidad (*sensu* Bertrand)⁵ que le posibilitaron la creación de un capital social y cultural⁶ suficiente para configurarse como un grupo de poder a partir de su funcionamiento como clase.

En esta oportunidad, procuramos adentrarnos específicamente en la práctica del coleccionismo y el desarrollo de una pujante vida asociativa, dos elementos fundamentales para develar una de las tantas *caras* de la construcción de un orden burgués. En este sentido, el estudio comparativo de las trayectorias particulares de dos conspicuos hombres de negocios de Rosario, Juan B. Castagnino y Odilo Estévez Yañez,

⁴ La bibliografía en relación a esta temática es extensa, citamos algunos trabajos generales: BONAUDO, Marta S. (Comp.), *La organización productiva y política del territorio provincial (1853-1912)*, Colección Nueva Historia de Santa Fe, Tomo VI, Editorial Prohistoria / La Capital, Rosario, 2006; BONAUDO, Marta S. (Comp.), *Los actores entre las palabras y las cosas. Imaginarios y prácticas de un orden burgués. Rosario 1850-1930*, Vol. 1, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2006; BONAUDO, Marta y SONZOGNI, Élica, "Redes parentales y facciones en la política santafesina, 1850-1900" En: *Siglo XIX. Revista de Historia*, N° 11, Monterrey, 1992; FERNÁNDEZ, Sandra R., "Burgueses, burguesía y región en el cambio de siglo (S. XIX y XX). La búsqueda de un modelo de interpretación para la historiografía regional argentina" En: VÁZQUEZ, Belín y DALLA CORTE, Gabriela, *Historia de la Empresa en América Latina, Siglo XVIII-XX. Situaciones relacionales y conflictos*, Universidad de Zulia, Maracaibo, 2004; VIDELA, Oscar y FERNÁNDEZ, Sandra, "La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador" En: FALCÓN, Ricardo y STANLEY, Miriam, *Historia de Rosario*, Tomo I: Economía y Sociedad, Homo Sapiens, Rosario, 2001; VIDELA, Oscar R. (comp.), *El Siglo Veinte. Problemas sociales, políticas de Estado y economías regionales (1912-1976)*, Colección Nueva Historia de Santa Fe, Tomo IX, Editorial Prohistoria / La Capital, Rosario, 2006; PONS, Adriana, "Fracciones burguesas. Consolidación y reestructuración en el espacio local: entre lo corporativo y lo político. Rosario 1909-1911" En: *Papeles de Trabajo*, Año II, N° 2, Centro de Estudios Sociales Regionales, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1997.

⁵ BERTRAND, Michel, "De la familia a la red de sociabilidad" En: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 61, N° 2, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1999.

⁶ Al hablar de diferentes formas de *capital* (social, económico, cultural, simbólico y político) los entendemos en la lógica de explicación de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Cf. BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990, pp. 281-309; BOURDIEU, Pierre, "La lógica de los campos" En: BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Louis, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995, pp. 63-78 y BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1996 [1987], pp. 127-142.

dan cuenta de un elemento suficientemente explicitado en la propia estructura narrativa: el afianzamiento tanto a nivel económico como simbólico de un grupo de notables que lenta y paulatinamente comenzaba a cerrar filas y a perfilarse en el espacio público como la elite. Es justamente durante las cuatro primeras décadas del siglo XX cuando se comienza a consolidar el mundo del arte a nivel local, lo que implicaba no solamente la aparición y perdurabilidad de lugares de enseñanza de pintura y escultura, sino también el surgimiento de ámbitos de exposición, compra y venta de obras locales, nacionales y extranjeras, que fueron marcando el rumbo para la afirmación de un mercado del arte propiamente dicho.

Es entonces conveniente enunciar las tramas interpretativas ocultas de la investigación, que se pueden sintetizar en la principal hipótesis que plantea que el coleccionismo rosarino posee una especificidad y unidad de sentido como un fenómeno que se desenvuelve en una trama material que se pergeña y transforma en el interior de un nuevo orden social y de una nueva cotidianeidad, pero que no es exclusivo ni excluyente. Y ello no tanto porque se trata de un mero reflejo de la dinámica sociocultural bonaerense, sino porque permanentemente entra en diálogo con otras vertientes y modelos del accionar coleccionista. Por ello nos hallamos en un área célebre y rica en aristas, en donde podemos valorar cómo los actores despliegan un constante juego dialéctico que define permanencias y discontinuidades al tiempo que van moldeando y construyendo las identidades sociales en su compleja interacción. Una construcción que apela, por una parte, a la dinámica de clases y a la creación de modelos y *signos de distinción* que demarquen los límites de la inclusión y exclusión al grupo y, por otra, a los imaginarios que alimentan la memoria colectiva.

En esta línea, se reconstruye con detenimiento algunas de las selecciones y mecanismos utilizados por los coleccionistas a la hora de ejercer sus juicios de gusto para armar sus conjuntos de obras y los modos en que sus opciones estéticas y los dispositivos utilizados para el crecimiento del patrimonio influenciaron en los museos creados posteriormente en la localidad. Asimismo, se examinan las formas de asociacionismo burgués que plantearon un modelo de fomento y desarrollo del gusto por la cultura artística daría lugar a la emergencia de diferentes instituciones, tanto civiles como municipales, que se arrogarían el papel de mecenas; así como también, en un segundo momento, de salones, muestras y museos destinados a albergar lo que por aquel entonces se detentaba como alta cultura. En tales escenarios, nuestros actores pautarían normas de comportamiento y consumo cultural propias que, a *posteriori*, influirían en la

demarcación de una memoria colectiva, materializada a partir de la donación de buena parte de sus colecciones privadas a instituciones de carácter pública.

Una ciudad a imagen y semejanza de su burguesía. Rosario en la bisagra de los siglos XIX y XX

Como mencionamos *supra*, Rosario es singular por su tardía definición regional como una ciudad cosmopolita. La importancia que adquirió como el segundo núcleo portuario del país, gracias al comercio fluvial emprendido desde la segunda mitad del siglo XIX, la convirtió en una *urbe de todos* por albergar a una población diversa en su origen dados los procesos de inmigración y movilidad social, atraída por la actividad portuaria, sus derivados y aquellas emprendimientos que emergían en su hinterland rural. En este sentido, fueron importantes aquellos habitantes provenientes de las zonas vecinas, de las provincias del Litoral y también de Córdoba, Mendoza, Salta o San Luis, además de los no pocos inmigrantes originarios del Viejo Continente que, liderados en la mayoría de los casos por italianos y españoles, aportaron mano de obra a la región así como también complejizaron la estructura social y el desarrollo de la ciudad. A ello se sumaba la original situación de escasa importancia sociopolítica de Rosario a nivel provincial, ya que la ante la ausencia de un elenco de notables de antiguo cuño capaz de refrendar blasones patricios misma creció enfrentada con la capital de la provincia, Santa Fe, que desde su élite gobernante y mediante el fraude y manejo discrecional de los recursos –fundamentalmente antes de la aplicación del sufragio de 1916– mantuvo a Rosario en una posición subordinada, imposibilitando la proyección de su clase dirigente en algún tipo de participación y/o acuerdo en la forma de gobierno oligárquico que se estaba construyendo en el plano nacional. Estas características, sin dudas, promovieron cierta conciencia de la “*ciudad que se hizo a sí misma*”.

Ingresaban en la escena entonces aquellos *hombres nuevos* que, procedentes del núcleo extenso de personas con rostros étnicos y sociales muy diversos, comenzaron a forjarse como burguesía, habiéndose consolidado como dueños de los grandes negocios y evidenciando una creciente capacidad de establecer relaciones sociales horizontales (intrapares) y verticales (frente a aquellos sectores populares que se hallaban enclavados en los últimos escalones de la jerarquía social) en las tramas de sociabilidad que por aquel entonces comenzaban a tomar cuerpo. La heterogeneidad de un grupo integrado por intelectuales, profesionales liberales y empresarios dejó paso a la estructuración de una clase con posición dominante dentro de la sociedad, acaparando los beneficios del

modelo, aprovechando la oportunidad de trasladar su ya asentada hegemonía socioeconómica al control de las redes institucionales de los espacios culturales y tomando el rol de guía frente al conjunto de la sociedad⁷. La fisonomía del paisaje cultural rosarino se constituyó a través de algunas construcciones, huellas e intervenciones que responden tanto a las diferentes demandas básicas como a las nuevas formas de reunión de los sectores burgueses del lugar. Este paisaje inicial y sus ulteriores transformaciones constituyeron un tránsito hacia los esquemas de materialización de una vida de carácter urbano y en la que Europa nunca estuvo ausente a través de la circulación de las nuevas ideas, la valorización de los modos alternativos de concebir la vida cotidiana, la emergencia y goce de un tiempo libre particular, la comprensión de nuevos códigos de relación, sus redes y lazos de afinidad, junto a la elaboración y caracterización de rituales, discursos, gestos y equipamientos estéticos, materiales e inmateriales, en concordancia con las diferentes prácticas.

Estas arenas de vinculación estuvieron en estrecha relación con la búsqueda emprendida por la burguesía rosarina de convertir a la ciudad y a los miembros notables de la misma en el ejemplo y en el espejo de una sociedad donde el progreso económico, los valores republicanos y una cultura letrada habían triunfado a principios del siglo XX. Así las cosas, buscó modelar y definir los nuevos perfiles de pertenencia y referencia en una ciudad donde las condiciones de ascenso o movilidad social que dieron origen a esa burguesía trataban ahora de adecuarse y estabilizarse en posiciones, jerarquías y acceso a otras estrategias de la vida social dentro de las nuevas lógicas de disfrutar del tiempo libre y de la cultura del ocio. De esta manera, se impulsaron una serie de discursos y prácticas que instaban a la búsqueda y desarrollo de virtudes, privadas y públicas, que garantizaran tanto la tolerancia y la contención indispensables para una sociedad pluralista y heterogénea como también normas y procedimientos que tuvieron por meta ordenarla y regularla conforme al imaginario de la época. Un imaginario que expresaba la importancia crucial de normar las modalidades de la convivencia social y de los comportamientos individuales de acuerdo a sus principios y presupuestos y al diagnóstico antedicho⁸.

⁷ MEGÍAS, Alicia, *La formación de una elite de notables-dirigentes, Rosario, 1860-1890*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1996.

⁸ En igual sentido, aunque con diferentes *backgrounds* teóricos, pueden ubicarse las investigaciones sobre ámbitos espaciales diversos de GAYOL, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y café 1862-1910*, Ediciones Del Signo, 2000, QUÍÑONEZ, María Gabriela, *Elite, ciudad y sociabilidad en Corrientes. 1880-1930*, Moglia Ediciones, 2007 y LOSADA, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Colección Historia y Política, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008.

Las estrategias para someter las formas de hablar, la indumentaria, los juegos, los encuentros, los bailes, los teatros, los gestos y los objetos empleados en el dominio de lo visual del *ser/pertenecer* y ser vistos le posibilitaron hacerse de un instrumental indispensable para marcar la distancia con respecto a otros actores del contexto y convalidar un sentido de pertenencia social en la consolidación de su posición como clase dominante en el pasaje del siglo XIX al XX. A resultas de ello, la diferencia y la distancia social se jugaban, en buena medida, no sólo a través de la posición pecuniaria económica sino también a través de los comportamientos observados y practicados en espacios públicos. Así emergieron reglas e interacciones más o menos densas conforme al lugar, al contenido de las relaciones sociales cultivadas y a los valores culturales que sustentan dichos intercambios sociales acordes a las diferencias y desigualdades entre los actores y a la materialización de los ámbitos apropiados para la práctica de la frecuentación y de los encuentros. La cortesía, las maneras “agradables”, el rechazo a la violencia y ciertos consumos materiales y simbólicos vinculados a la esfera cultural, artística y literaria afloraban en la dinámica relacional como expresiones del *progreso* y la *civilización*. La ciudad era naturalmente sentida, pensada y usufructuada como propia por los integrantes de la burguesía quienes, desde sus iniciativas privadas o a partir de su lugar en los aparatos gubernamentales del ámbito municipal, diseñaron usos diferenciales y diferenciados de este espacio público⁹.

Tras el velo de la ciudad fenicia. Vocación asociativa, cultura burguesa y espacio público

Este panorama explica la intención de los hombres de la Rosario finisecular, de desprenderse de la imagen frecuente de una ciudad abocada al comercio y a los negocios, dominada por el hálito mercantil y despojada de todo interés por las manifestaciones del espíritu. La pesada carga simbólica de la denostación a la “*ciudad fenicia*” promovió todo un abanico de propuestas y proyectos que convirtieron al espacio local en el escenario privilegiado de la campaña proselitista de la burguesía rosarina por dotarse de una nueva legitimidad social que tuviera por base la creación de espacios públicos

⁹ Cf. FALCÓN, Ricardo, MEGÍAS, Alicia, MORALES, Beatriz y PRIETO, Agustina, “Elites y sectores populares en un período de transición (Rosario 1870-1900)” En: ASCOLANI, Adrián (Comp.), *Historia del sur santafesino. La Sociedad transformada (1850-1930)*, Platino, Rosario, 1993; FERNANDEZ, Sandra R. (comp.), *Sociabilidad, corporaciones, instituciones (1860-1930)*, Colección Nueva Historia de Santa Fe, Tomo VII, Editorial Prohistoria / La Capital, Rosario, 2006 y FERNÁNDEZ, Sandra R. (comp.), *Identidad y vida cotidiana (1860-1930)*, Colección Nueva Historia de Santa Fe, Tomo VIII, Editorial Prohistoria / La Capital, Rosario, 2006.

destinados al cultivo y apoyo de la cultura intelectual y artística, suficientes para inmunizar –si no revertir– y echar por tierra la mencionada condena y producir otros efectos se sentido. Cada una de estas iniciativas, caras a los procesos de modernización, posibilitaron la expresión de los modos de representación que legitimaban al grupo participante como un prestigio portador y defensor de un complejo cúmulo de conocimientos, creencias, artes, nociones morales, el derecho, las buenas costumbres y demás hábitos y capacidades que integraban la amplia conceptualización de la cultura letrada que por aquel entonces estaba en boga.

Es justamente durante la primera década del siglo XX cuando Rosario muestra potentemente esa convicción que empieza a encarnarse y es impulsada de forma notable por la actuación de un grupo de letrados que constituyeron una nómina, más o menos estable y rotativa, de representantes de la burguesía local avocados a la difusión del arte y la cultura. La creación de la *Biblioteca Pública Municipal Argentina* en 1910 y de la asociación *El Círculo de Biblioteca* (más tarde conocido como *El Círculo de Rosario* en 1912) formaba parte de este proyecto con el propósito orgánico de constituir un centro de sociabilidad que canalizara y exhibiera el movimiento intelectual circulante en la ciudad, cuyo programa cultural compendia un conjunto de actividades entre las cuales se incluían la realización de un museo cívico y etnográfico relacionado con la historia local, conciertos, galas literarias, conferencias y muestras artísticas¹⁰. Estos últimos, en especial el *Salón de Otoño* de 1913 y el *Primer Salón Nacional de Bellas Artes* de 1917, habían logrado suficientes éxitos notables –que eran alabados y apoyados por panegiristas y conferencistas promoviendo el arte nacional, entre los que se pueden mencionar, al director del Museo Nacional de Buenos Aires el Dr. Supertino del Campo (h) o del crítico José León Pagano¹¹– que motorizaron la creación de a la primera Comisión Municipal de Bellas Artes, integrada en su mayoría por los miembros de la Comisión de Bellas Artes de El Círculo, que abogaron por la creación de un museo que

¹⁰ Cf. FERNÁNDEZ, Sandra R., “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Álvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)” En: *Tierra Firme. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, N° 78, Caracas, 2002 y FERNÁNDEZ, Sandra R., “La negación del ocio. El ‘negocio’ cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación ‘El Círculo’ (1912-1920)” En: *Andes. Revista de Historia y Antropología*, N° 14, CEPIHA, Universidad Nacional de Salta, Salta, 2003.

¹¹ Cf. ROMERO, Martha y ZULIANI, Andrea, “Los salones de otoño de la ciudad de Rosario (1917-1918) Análisis de una fuente documental: los catálogos” En: *III Jornadas de Arte y Universidad*, Centro de Estudios e Investigaciones de Propuestas Artísticas Híbridas, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2003, pp. 107-116.

albergara obras artísticas de diversas épocas y procedencias¹². Dicha meta no tardaría en convertirse en realidad en 1920, al inaugurarse el Museo de Bellas Artes.

Ahora bien, para la realización de estos salones y exposiciones se contó no sólo con la activa gestión del gobierno municipal y del grupo directivo de la asociación, sino también con la colaboración directa de quienes ya se proyectaban como los coleccionistas de la ciudad. La problemática del coleccionismo debe entenderse como una de las vetas de las nuevas pautas del consumo y del gusto en las urbes modernas¹³. El coleccionismo aparecía como una práctica clave que creaba y reflejaba una serie de imágenes sobre aquel que se abocaba a dicha tarea. La calidad y la posesión de lo que se consideraba “buen gusto” eran factores que operaban como símbolo de lo deseable en estos actores en función del lugar social que detentaban. De igual modo, definía los *hábitus* (*sensu* Bourdieu)¹⁴ que debían incorporar todo aquellos que aspiraran a ascender en la escala social, es decir, instituían la necesidad de *pulir, disciplinar y civilizar* a los diversos grupos de la intrincada trama social rosarina.

Como parte de este proceso de extensión del consumo de bienes simbólicos y suntuarios –en donde los objetos remodelaban y construían un nuevo paradigma de lo ostensible y de la imagen de quien los poseía–, la recientemente formada burguesía rosarina iría desarrollando su vertiente coleccionista específica y singular, fuertemente identificada con un proceso particular de consolidación socioeconómica y cultural, a la par de la emergencia de un campo artístico cada vez más consolidado en la ciudad y dentro del que destacarían con posterioridad ciertos artistas de renombre internacional.

El consumo artístico burgués implicaba no solamente un gusto por determinado objetos y un deseo de contemplación privado de los mismos sino que, en un sentido más abarcador, comportaba un “uso social” particular de aquellas obras de arte para las que, en algunos casos, se proyecta un futuro específico signado por su ingreso al acervo de museos ya existentes o creados a partir de dichas donaciones tras la desaparición física de sus poseedores. Por otro lado, podemos concebir a esos objetos coleccionados como espejos donde se reflejan los coleccionistas en cuestión, pero la imagen que nos

¹² Ya desde su decreto de fundación, la *Biblioteca Argentina* se proponía la realización de un museo cívico y etnográfico relacionado con la historia local. Ver MUNICIPALIDAD DE ROSARIO, Ordenanza Municipal N° 17, Rosario, 8 de octubre de 1909, artículo 1.

¹³ Un trabajo pionero, crítico y motivador de varias de las reflexiones vertidas aquí es el de BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.

¹⁴ Cf. BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990; BOURDIEU, Pierre, “La lógica de los campos” En: BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Louis, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995 y BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1996 [1987].

devuelven no es necesariamente “real” sino que en ellas están imbricados diversos elementos que se conjugan para conformar “imágenes deseadas” por el burgués en cuestión.

Pasemos entonces a descomponer y analizar esas imágenes en sus elementos constitutivos para poder reflexionar sobre los coleccionistas y sus lógicas de acción a la hora de iniciarse en el camino de coleccionar y de construirse como clase. En particular, nos interesa seguir el derrotero del accionar de dos de los coleccionistas más reconocidos de la ciudad dado que, entre otras similitudes, ambos acervos fueron emprendidas sin una tradición de mecenazgo y adquirirían con el tiempo un ribete público al ser cedidas (en parte) para la creación de dos importantes museos de la ciudad: el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y el Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilo Estévez”.¹⁵ Las relaciones que estos burgueses-coleccionistas establecieron entre sí y con las instituciones públicas fueron fructíferas y vistas como muestras de buen criterio por los actores de aquella trama, transformando al estudio de dos experiencias concretas en un mirador privilegiado para acercarnos a la comprensión de estas interacciones de un modo más acabado.

Cabe aclarar una cuestión: la dificultad principal para poder perfilar la historia del coleccionismo rosarino radica, en primer lugar, en la posterior disgregación de los conjuntos de buena parte de las obras que componían las colecciones privadas y, en segundo lugar, en la falta de un acervo documental suficiente capaz de dar cuenta de muchos de los detalles del accionar y de las formas en que se llevaba a cabo esta práctica.

Situaciones en foco. Las colecciones de arte de Juan B. Castagnino y Odilo Estévez

Juan Bautista Castagnino nació en 1884 en el seno de una familia de origen liguor radicada en Rosario que, al calor de sus negocios pudo amasar e incrementar un

¹⁵ Lo que sigue a continuación se basa en las investigaciones de MONTINI, Pablo, “El arte bajado de los barcos: la primera etapa de la colección de ‘Pinturas y dibujos’ de Juan B. Castagnino, Rosario (1907-1915)” En: *CD III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2004, pp. 1-17 y DELL’ AQUILA, Analía Vanesa, *El gusto artístico de la burguesía rosarina en la conformación de un imaginario social. El caso de la colección de arte y objetos artísticos de Firma y Odilo Estévez, 1910-1930*, Informe de Beca, Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, Rosario, 2007, mimeo (versiones posteriores de ambos trabajos pueden encontrarse en ARTUNDO, Patricia y FRID, Carina (comps.), *El coleccionismo de Arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1900-1970*, Rosario, CEPIHE - Fundación Espigas, 2008) como así también, de nuestras propias aproximaciones a la temática.

considerable fortuna bajo la firma de “Castagnino & Cia” fundada en 1897. Durante su paso por la ciudad, Reginald Lloyd escribía:

*El negocio que los señores Castagnino Hermanos y Compañía, tienen establecido en Rosario, es una de las muchas grandes empresas comerciales creadas por italianos en la República del Plata... El fundador de la casa... era original de Génova y emigró á Sud América en 1852, pobre, con pocos amigos: su único capital consistía en sus grandes dotes comerciales*¹⁶.

En 1907, contando con 23 años, comenzó a adquirir las primeras obras de arte de su colección a la vez que se insertaba en la lógica burguesa de acceder a un reconocimiento por parte de la sociedad a la que pertenecía. La adquisición de obras pictóricas de notable valor estético y económico constituía una clara expresión de su preeminencia económico-social mostrando a través de esta operación una voluntad de diferenciarse de los hábitos de las clases sociales más bajas y construyendo signos de ostentación que permitiera visualizar tanto la experiencia estética del propietario como de su triunfo personal y el de su familia en los negocios.

Una de las características más sobresalientes de la colección pictórica que Castagnino reunió hasta 1925 (año en que muere) es la fuerte impronta italiana en las obras escogidas. Esto, lejos de ser un capricho, responde al menos a dos registros. Por un lado, se liga a los orígenes genoveses de la familia, origen que compartía con buena parte de los viejos grupos de inmigrantes de la ciudad¹⁷. En este sentido, la posesión del arte de la península, principalmente del siglo XVII, –que provenía en parte de la dispersión de las grandes colecciones nobiliarias como la del marqués Manzi de Lucca o de la compra a galerías como Warowland de Milán–, permitía reafirmar un sentimiento de italianidad a la vez que creaba y recreaba vínculos identitarios con la otra patria allende el océano¹⁸. Por otro lado, la actividad comercial y empresarial que desarrollaba la familia la unía directamente con el puerto liguor, lo que facilitaba el establecimiento de redes comerciales y vínculos mercantiles de primera necesidad para la importación y la adquisición de obras de arte en el Viejo Continente.

¹⁶ LLOYD, Reginald (Ed.), *Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte*, Lloyd Greater Britain Publishing Company, London, 1911, p. 673.

¹⁷ En relación al arte italiano en Argentina, cf. WESCHLER, Diana B. (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Asociación Dante Alighieri de Cultural, Buenos Aires, 2000.

¹⁸ En este sentido, cf. ALONSO, Sebastián y GUSPÍ TERÁN, María Margarita *Historia genealógica de las primeras familias italianas de Rosario*, s/editorial, Rosario, 2003.

Sin embargo, cabe aclarar que también poseía obras de las escuelas francesa, española y belga entre otras adquiridas, por ejemplo, en la *Exposition D'Art Français* de Henry Farré de 1912, la *IV Exposición de Cuadros Escuela Española* organizada por E. Miralles en 1913 (ambas en Rosario) o la *Troisième Exposition L'Art Belge à Buenos Ayres*, que tuvo lugar en el mismo año en la Casa Witcomb de Buenos Aires, organizada por el marchand Fréd M. Vermorcken. De esta forma, la conformación de la colección no se nutría sólo de los mercados europeos sino que también realizó adquisiciones en el ingente mercado local o en el bonaerense, lo que también implicaba ponerse en contacto con otras escuelas y artistas de diversos orígenes cuyas creaciones atrajeron la atención de nuestro coleccionista.

Su interés por el arte no se limitaba a la mera acumulación y contemplación de las piezas sino que era complementado con el estudio de las obras, los artistas y las escuelas a las que pertenecían. Para ello, formó una biblioteca dotada de más de mil volúmenes vinculados al mundo del arte. A esto unió la catalogación minuciosa y detallada de las piezas adquiridas, asentando los movimientos realizados en torno a la adquisición de las obras, el vendedor y fecha de formalización de la compra; la procedencia, el costo y los gastos adicionales (fletes, derechos de aduana, comisiones, restauraciones, embalajes y marcos). También se encargó de dejar constancia de los museos europeos en que se encontraban obras de los mismos artistas y anexó, en algunos casos, biografías más o menos extensas de los mismos obtenidas de diccionarios enciclopédicos, notas de diversos autores y textos de revistas de arte.

Este deseo de conocer y profundizar sus saberes en relación al ámbito del arte también actuó como disparador para rodearse de especialistas de renombre internacional (tales como el crítico Bernard Berenson, el experto L. Cavenaghi y el restaurador de la Galería de los Uffizi, Otto Vermeken), convocados para examinar las piezas y realizar atribuciones de posibles autorías y dataciones a las obras anónimas, práctica que el mismo Castagnino llevó a cabo en ciertas ocasiones. Un ejemplo se presentó en febrero de 1915, cuando pidió asesoramiento al crítico y artista José Villegas –por entonces director del Museo del Prado de Madrid– para el reconocimiento de la autoría de un cobre titulado *San Francisco Javier en éxtasis*.

Si bien su vinculación con el mercado europeo era fluida, ya sea por los viajes que él mismo realizaba, por el uso de intermediarios o por la compra directa a artistas contemporáneos radicados en el exterior, las primeras obras de su colección fueron adquiridas en el mercado local, es decir, en galerías de exposiciones de arte desarrolladas

tanto en Buenos Aires como en Rosario, recurriendo a Francisco Costa y Andrés López de Buenos Aires o a Carlos Pusterla y Teofildo Pediz en Rosario, entre otros.

Pero el accionar de este coleccionista en el mundo del arte no se restringía a la conformación de la propia colección sino que también utilizó sus conocimientos en esa materia y su prestigio social para proyectarse sobre la esfera pública. De este modo, participó directamente en diversas asociaciones culturales, contribuyó a la organización de exposiciones de arte y fue un asiduo concurrente a espacios de sociabilidad propios de su grupo de pares. Tal vez, sus actuaciones más destacadas en este sentido se ligan a su rol de miembro activo de la asociación cultural El Círculo, a su aporte con obras a la ya mencionada Exposición de Bellas Artes de 1913 y a su destacado desempeño en la Comisión Municipal de Bellas Artes, a la presidiría por algunos años.

Por su parte, el español Odilo Estévez Yáñez también tuvo un papel destacado dentro de la burguesía local ligado, entre otras cosas a su vocación de coleccionista y mecenas del arte en la ciudad. Nacido en la localidad gallega de Freas de Eiras el 4 de marzo de 1870, Estévez emigró a la edad de 14 años y se estableció como empleado de comercio en la ciudad de Colón (Entre Ríos), en el molino yerbatero Macías. Luego de haber acumulado cierto capital tanto material como en conocimiento del rubro, se instaló definitivamente en Rosario donde fundó en 1905 la Yerbatera Paraguaya junto a sus socios Carlos y Arturo Escalada. Al año siguiente, ante la separación de los Escalada, se asoció a Ángel Muzzio y Humberto Guerzoni, con la consiguiente aparición de la firma Estévez & Cía., siendo su hermano Emilio apoderado de la misma. En relación a la yerbatera de Estévez, la revista *Monos y Monadas* expresaba:

*Desde cualquier punto de vista que se miren los adelantos, no solo ya del comercio, sino también de la industria, ya sea en su expansión, en su capital, en su tráfico incesante ó en el perfeccionamiento de sus operaciones, se podrá observar la inmensa ruta recorrida en triunfo en un espacio de tiempo relativamente breve. Viva expresión de lo que dejamos escrito es el establecimiento “La Yerbatera Paraguaya”, el gran ingenio de yerba mate de los señores Estévez y Compañía... Como fábrica se considera la de los señores Estévez y Compañía la más perfeccionada y moderna...*¹⁹

¹⁹ *Monos y Monadas*, Año II, N° 30, Rosario, 1911.

Si bien el epicentro de sus negocios fue la comercialización de la yerba mate, con el tiempo estuvo en condiciones de diversificar sus actividades económicas incluyendo la compra de tierras para la explotación agropecuaria.

Su casamiento con Firma Mayor en 1899 le dio la oportunidad de insertarse exitosamente en el entramado social rosarino dado que los padres de Firma, Antonia Taltabull y el catalán Pedro Mayor, contaban con cierto renombre y habían logrado una situación económica holgada al ser propietarios de la fundición más importante de la ciudad entre 1880 y 1890. Desde ese momento, y generalmente en compañía de su esposa, Estévez se fue relacionando con los miembros de la burguesía local a partir de su participación activa en distintos ámbitos. Desde la política, llegó a ser concejal por la Liga del Sur entre 1911 y 1912, dada su amistad con Lisandro de la Torre. Así mismo, fue socio fundador del Club Argentino de Pelota (desde el 18 de julio de 1922), socio durante cuarenta años del elitista Club Social (fundado en 1874); también fue un asiduo concurrente del Club Español, espacio de sociabilidad burgués por excelencia de la colectividad española radicada en la ciudad²⁰ y se desempeñó como miembro de la Comisión del Hospital Español entre 1930 y 1937.

Finalmente, el matrimonio fue construyendo una faceta que los presentaba como “filántropos del arte” lo que, a su vez, les marcaba un itinerario particular por espacios de sociabilidad novedosos y los colocaba en un lugar de preeminencia en función del rol que deberían jugar en cada oportunidad. En especial, Odilo actuó como un perspicaz actor en las gestiones culturales y en las políticas sistematizadas y destinadas a las artes plástica, por ejemplo, aportando publicidad y permitiendo la reproducción de obras de su colección en la revista *El Círculo*; asistiendo a eventos o convocatorias de tal grupo, entre las que se cuentan las tan mencionadas exhibiciones, como la Muestra de Arte Retrospectivo de 1923; y desarrollando los cargos de tesorero y vocal en la Comisión Municipal de Bellas Artes en 1929²¹ y 1930²², respectivamente. Pero esto no oscureció el papel desarrollado por su esposa Firma, quien tuvo un rol central en los círculos culturales y artísticos, inclusive luego de la muerte de su esposo. Esto se evidencia con

²⁰ En relación a la comunidad de inmigrantes españoles y sus ámbitos de sociabilidad, cf. FERNÁNDEZ, Sandra y OLIVER, María Rosa (coords.), *Catálogo Fotográfico del Club Español de Rosario (1882-1940)*, Club Español de Rosario / Prohistoria Ediciones, Rosario, 2004 y AGUILA, Verónica, CALDO, Paula, GALASSI, Gisela y GARCÍA, Analía, “Vivir la cultura como en España pero en Rosario...Notas sobre el proceso de construcción y consagración del Club Español de la ciudad de Rosario (1882-1940)” En: *CD Congreso Argentino de Inmigración y IV Congreso de Historia de los Pueblos de la provincia de Santa Fe*, Esperanza, 2005.

²¹ COMISIÓN MUNICIPAL DE BELLAS ARTES, *XI Salón de Rosario*, Rosario, 1929, p. 5.

²² COMISIÓN MUNICIPAL DE BELLAS ARTES, *XII Salón de Rosario*, Rosario, 1930, p. 8.

creces en la práctica de donaciones que benefició a diversos museos de la ciudad a lo largo de varias décadas, tales como el Museo Municipal de Bellas Artes –acreedor en 1922 de una obra de Alfredo Guido, *Cristo yacente* y de cuatro obras más en 1929 que habían obtenido la recompensa “Premio Estévez Adquisición” en ocasión del XI Salón de Rosario– o el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, al cual Firma cedió piezas en préstamo para exposiciones de arte religioso y donó otras tantas²³, convirtiéndose también en la primer vicepresidenta de la Asociación de Amigos de dicha institución.²⁴

Hacia la década de 1910, el matrimonio inició la adquisición de las primeras piezas de su acervo, aunque el momento descollante de la misma se produciría en la década siguiente, reuniendo objetos de los más variados estilos, orígenes y temáticas. Para ello recurrió a diversos mecanismos del mercado de arte, combinándolos para obtener objetos que se adaptaran a sus intereses particulares. Por un lado, recurrió a casas de comercio artístico bonaerenses de renombre, como la casa Geriso, Thompson Muebles o la Galería Witcomb & Cía, que nutrían las principales colecciones privadas de la burguesía porteña. En el mercado rosarino, estos comercios de “objetos de arte y antigüedades, muebles de estilo y decoración” estaban presentes de la mano de Papis Hnos y de la Casa Castellani y, más tarde, por la apertura de una sucursal de Witcomb. Tuvieron también su lugar las compras directas a otros coleccionistas (Antonio Maura o Francisco Secco) o la utilización de los servicios de intermediarios que operaban en el mercado de arte, tales como María Pérez Valiente de Moctezuma y José Cavestany. Finalmente, pudieron apelar directamente a negocios de arte en Europa a partir de los numerosos viajes que el matrimonio realizó a Londres (Lewis Simmons), París, Italia (casa de E. M. Subert en Milán) y España.

Si bien la colección se componía de piezas de diversas procedencias, épocas y estilos, se evidencia una fuerte impronta de lo español tanto en las elecciones de objetos artísticos como en las reformas arquitectónicas que sufrió la casa familiar a partir de su

²³ Entre las piezas donadas destacamos dos chapas, un atril para misal, cuatro candeleros, todo de plata del siglo XVIII; un farol colonias y dos guías procesionales también de plata; un mate de Chacabuco que, en plata y oro, tenía los escudos argentino y chileno; las efigies de San Martín y O’ Higgins, junto con escenas de campaña; una lámpara colgante de seis velas de plata colonial del siglo XVIII y un plato de porcelana Royal Derby con el monograma de Bernardino Rivadavia. A estos se agregaron con posterioridad, un copón de cristal de la sucesión Victoria Aguirre; un jarrito de coco y un documento histórico de 1821 donde se consigna como Ministro de Relaciones Exteriores del Perú al Dr. Juan García del Río. Al respecto Cf. OLIVEIRA CÉZAR, Eduardo de, *Julio Marc y sus amigos*, Talleres Gráficos de Ami Impresos, Rosario, 1999.

²⁴ OLIVEIRA CÉZAR, Eduardo de, *Julio Marc y sus amigos...* cit; ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO HISTÓRICO, *Memoria, 8º ejercicio. Presidencia del Sr. Domingo Eduardo Minetti*, Rosario, 1958.

adquisición en 1921²⁵. Esto implica, por un lado, una identificación de Estévez con su realidad de inmigrante español y el deseo de reproducir, a pequeña escala, una parte del terruño de origen. Pero además, tiene que ver con un cambio en la consideración misma del arte español en general motorizado por la rehabilitación del orgullo nacional hispano, herido por la pérdida de sus últimas colonias en 1898.²⁶

La calidad de las adquisiciones que llevó a cabo y la posesión de una biblioteca integrada por publicaciones de tipo enciclopedista, revistas y libros dedicados al arte –en su mayoría de principios del siglo XX²⁷–, nos muestran a un burgués que no se regía sólo por los avatares de la moda del momento sino que tenía un horizonte de intereses más o menos definido y contaba con cierto conocimiento sobre el ámbito artístico, la producción, la lógica del mercado y de los agentes que actuaban en él, así como la búsqueda de oportunidades y de buenos asesoramientos. Además, y tal como ocurriera con Castagnino, la mirada permanente puesta en Europa como fuente absoluta del arte y como proveedora indiscutida no sólo de obras sino también de expertos, estuvo presente

²⁵ La compra de esta casa en 1921 significó un gran aporte al capital no sólo material sino simbólico del matrimonio por varias razones. La razón fundamental de esta elección debió, sin duda, obedecer a la posibilidad de levantar sin ningún tipo de impedimento un espacio exclusivo, propicio y privilegiado, lleno de obras de arte y objetos preciosos que reflejasen a la perfección las aficciones y pretensiones de sus propietarios, un espacio a modo de mundo aparte y enaltecedor de valores aristocráticos que habían empujado a la burguesía rosarina al coleccionismo artístico. El sitio en el que se emplaza la misma agrega otro elemento de importancia: fue un espacio residencial muy disputado por la burguesía de aquel entonces, dada su cercanía a la Catedral y al proyecto de erigir allí a la Bolsa de Comercio. Además, la casa misma había pertenecido a Melitón Ibarlucea, quien se desempeñara como presidente del Banco Provincial de Santa Fe y como jefe político de la ciudad hacia fines del siglo XIX. Se trataba, pues, de erigir una casa en la que no le faltase detalles representativos del gusto de una clase social muy concreta, y de esa intención se deriva la formación de una colección de arte perfectamente representativa de lo que fueron las colecciones rosarinas de principios del siglo XX.

²⁶ Ese sentir nacional se hallaba muy presente y era reactualizado a partir del arte de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII que, junto a la expansión cultural contemporánea a través de los intelectuales y artistas de enorme resonancia en la comunidad de inmigrantes españoles en estas tierras, inyectaban nuevos bríos a esa identidad mellada. Incluso, para esta época el arte peninsular y las pinturas españolas inundaron el mercado de Buenos Aires, proceso en el cual incidieron personajes como José Artal, José Pinelo, Parmenio Piñero o José Semprún, a los que se sumaron periodistas anónimos o célebres que, desde las páginas de diarios como el *Correo Español*, promocionaron y sostuvieron la recuperación del arte español pasado y contemporáneo junto con intelectuales argentinos clave como Miguel Cané, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. Éste último, se dedicó de manera personal a la organización de exposiciones y a la práctica de la crítica de arte desde la revista *Nosotros*. En este sentido cf. BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte... cit.*, pp. 207-219 y AZNAR, Yayo y WESCHLER, Diana B. (comp.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

²⁷ Entre las obras existentes en la biblioteca encontramos las colecciones *Grandes pintores*, *Los grandes escultores* y *Les grandes artistes*; una gigantesca publicación por tomos y por láminas titulada *Arte y Decoración en España*, cuyos tomos van de 1918 a 1930 y cuyo contenido expresa proyectos de casas en cuanto a diseño de mobiliario en distintas regiones y épocas de España. Luego, el *Libro de Oro*, correspondiente a la Exposición de Sevilla de 1928; y finalmente, revistas como *La Esfera* (números correspondientes a los años 1917 a 1930) y algunas entregas de *El Mundo Ilustrado* y de *La Ilustración Española y Americana*. Repositorio del Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilo Estévez”

con fuerza en Estévez. Un ejemplo de ello es la carta que escribía hacia 1924 solicitando a la casa francesa Charles Brunner información referida al artista y proveniencia de la obra *La Anunciación*. En respuesta, el local comercial le brindó la información requerida y efectuó recomendaciones en torno a posibles compras futuras.

En un marco comparativo, y más allá del aparente abarrotamiento y falta de coherencia interna en los acervos reunidos, ambos coleccionistas presentaron más o menos expresas que guiaron las prácticas analizadas. En este sentido, podemos hablar de “culturas del coleccionismo” (*sensu* Baldasarre²⁸), concebidos como modelos latentes – muchas veces poco formales y orgánicos o, incluso, poco conscientes para aquel que los llevó a cabo–, que inclinaron el gusto del comprador hacia determinado tipo de obras. A la hora de concretar sus adquisiciones, muchos factores se ponían en juego: la disponibilidad y accesibilidad de las obras en el mercado local o porteño, la efectivización de un viaje y el vasto imaginario que creaban las publicaciones con mayor contenido visual. A su vez, tanto Estévez como Castagnino supieron apreciar cada objeto en su encanto singular, conocían los mecanismos del mercado de arte, contactaban a los sujetos adecuados para cada compra o la realizaban por sí mismos, y sabían rodearse de asesores calificados ya que les preocupaba la autenticidad de lo adquirido. Asimismo, buscaron su consagración en el interior del mundo burgués de la época ora a través de la difusión y reproducción de sus colecciones en revistas ilustradas consumidas por sus pares (rosarinos o no) y que, a la vez, los tenían como protagonistas destacados²⁹; ora

²⁸ BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte... cit.*, p. 101.

²⁹ Haciendo gala de sus propias reseñas de noticias internacionales acerca de exposiciones, reproducciones de obras de arte en museos de diversas partes del mundo, una publicidad destinada al confort y al consumo, la presencia de poesías, notas, fotografías y biografías de artistas, pintores y escritores, la revista *El Círculo*, creada por la asociación homónima en 1919, se mostraba preparada para llevar adelante la difícil misión de representar los intereses de un grupo particular y exigente. Así, se reproducía el bosquejo de una cultura que se tendía a comunicar y los ideales de los sujetos que se personificaban a sí mismos en el círculo perfecto de su mundo. Dentro del cúmulo de imágenes que se ofrecían, algunas estaban explícitamente orientadas a reproducir piezas importantes en poder de los primeros coleccionistas privados de la ciudad como Odilo Estévez, Juan B. Castagnino, Rubén Vila Ortiz, Enrique Astengo, Pablo Recagno, Aurelia M. de Berdager, Domingo Benvenuto, Cleofila Lupi, Casiano Casas, Rafael Candia y Antonio Cafferata. En general, las imágenes acompañaban artículos más extensos que referían a las colecciones, aunque en varias ocasiones no hacía falta explicitar a quién pertenecían las obras fotografiadas, por ejemplo, el número de la Primavera de 1923 reproducía piezas de los coleccionistas anteriormente citados en el marco de la *Exposición de Arte Retrospectivo* organizada por el Círculo en ocasión de la visita del Presidente Marcelo T. de Alvear y de su esposa, Regina Paccini. Dichas notas y reseñas con sus imágenes propugnaban una mayor apertura del coleccionismo privado, aunque en los hechos continuara siendo un mecanismo exclusivo que giraba en torno al endogámico grupo de lectores y miembros de la burguesía que eran capaces de costear la suscripción a la revista. Lo que aparece como importante es el esmerado intento por presentarse como modelo de los elegidos por la diosa fortuna ante los supuestos lectores de la revista promocionando y estimulando las artes, uno de los tantos placeres –como el *sport*, la moda o la decoración– que ocupaban el tiempo ocioso de la burguesía y, en este sentido, era vital encauzar su práctica. En relación a la revista *El Círculo*, cf. ARMANDO,

teniendo una presencia y visibilidad crecientes en los ámbitos de la crítica privada y pública (como los salones y academias)³⁰, transformándose en los soportes de la dimensión pública del acervo con anterioridad a su conversión efectiva en patrimonio compartido de la ciudad. Justamente, el siguiente paso estaría dado por el ingreso de las obras privadas en los museos públicos como una instancia de restitución de la obra de arte en tanto “neutralización” de la misma como bien económico. La muerte de sus propietarios condujo a que el objeto en el museo fuera excluido de la “apropiación privada” favoreciendo la “aprehensión pura” que había sido solapada en su oferta como artículo a la venta³¹, participando activamente en aquellas luchas por el capital simbólico y por los procesos de legitimidad. Fueron estas piezas las que, excediendo el dominio de

Adriana, “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de “El Círculo” de Rosario” En: *Cuadernos del Ciesal*, 2º época, Año IV, N° 5, segundo semestre de 1998 y FERNÁNDEZ, Sandra, “Entre la ética cultural y la estética del consumo. Publicidades, discurso, diseño e imagen. La revista *El Círculo* de Rosario 1919-1920” En: *CD Xº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario, 2005.

³⁰ A lo largo de los años, y en la medida en que los Salones fueron ganando notoriedad, se convirtieron en ámbitos de interés para artistas rosarinos (o que se habían formado en esta ciudad) –como Antonio Berni, Emilia Bertolé, Manuel Musto, Luis Ouvrard o José M. Beltramino–, argentinos (bonaerenses, cordobeses, sanjuaninos) e, incluso, extranjeros, en especial brasileños y franceses. En todos los casos se trataba de exposiciones donde la tónica era la muestra de obras de artistas individuales, por lo que se entiende que los salones fueran exitosos al reunir un grupo de obras de producción de diferentes artistas argentinos o extranjeros (residentes o no en el país) y cuyo pináculo sería la consagración de su obra individual dentro de un conjunto a través de la obtención de los premios pautados en cada ocasión. En este sentido, las posibilidades que se brindaba a los participantes se resumían en tres: apreciar, compararse y ser elegido como el vencedor entre un cúmulo de obras de arte. A ello se sumaba la chance de poner al novel mundo de la producción de arte local frente a un espejo que le devolvía una imagen más o menos fidedigna de qué se producía, quiénes lo hacían, bajo qué técnicas y tendencias se colocaban y, lo más importante, si los artistas locales podían entrar en sintonía con los participantes de ámbitos donde las academias ya contaban con una trayectoria y afianzamiento mayores o si, por el contrario, chocaban en la disonancia. Sin lugar a dudas, la celebración de estas exposiciones evidenciaba la presencia de varones y mujeres capaces de sobresalir por la producción local o regional de telas y esculturas; pero también era necesario que la producción de obras de arte se tornase un negocio redituable, es decir, que fueran factibles de encuadrarse en la lógica de compra-venta del mercado a partir, también, de la existencia de un público portador de un gusto y de valores particulares que se inclinase a pagar por la adquisición de dichos bienes. Como vimos anteriormente, una entrada a ese mercado estaba dada por las adquisiciones de obras premiadas que realizaba la Comisión Municipal de Bellas Artes en ocasión de los Salones. Indudablemente, esto dotaba al artista de un reconocimiento imperecedero que provenía no solamente de sus pares sino también del hecho de que la contemplación de su obra no estaría restringida al marco de una colección particular –a la que solamente accedían unos pocos– sino que sería visible para todos aquellos que concurrieran como espectadores al museo. Hemos consultado los siguientes catálogos de Salones disponibles en el Repositorio Documental de la Biblioteca Argentina “Juan Álvarez”: *Comisión Municipal de Bellas Artes, VI Salón de Otoño. Pintura, escultura, arte decorativo, Rosario, Mayo de 1923*; *Comisión Municipal de Bellas Artes, VII Salón de Otoño, Mayo de 1924*; *Comisión Municipal de Bellas Artes, VIII Salón Rosario, Octubre de 1925*; *Comisión Municipal de Bellas Artes, IX Salón de Otoño, Mayo de 1927*; *Comisión Municipal de Bellas Artes, X Salón de Otoño, Mayo de 1928*; *Comisión Municipal de Bellas Artes, XI Salón de Rosario, agosto de 1929*; *Comisión Municipal de Bellas Artes, XII Salón de Rosario, Septiembre de 1930*; *Comisión Municipal de Bellas Artes, XIV Salón de Otoño, Mayo de 1935*. Repositorio

³¹ BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 49 y 271.

la esfera privada pero vinculándose y sosteniéndose a partir de esta, conformaron los patrimonios fundacionales de dos de los principales museos de nuestra ciudad³².

Tras los pasos del coleccionista. Reflexiones en torno al revés de una trama

La construcción del dominio social en términos modernos de la burguesía no sólo implicaba definir sociológica y empáticamente al grupo, sino que es una figura que evoca lugares, formas de asentamiento, mecanismos de representación y estructuras de relaciones que, por su puesto, no están aisladas o contrapuestas unas con otras. Precisamente es éste el recorrido que hemos tratado de seguir para la burguesía rosarina a través de una problemática específica. Ahora bien, nos hallamos ante un grupo que es nuevo, y esa novedad viene dada también porque ocupa los espacios de la actividad económica, comercial y financiera; porque es capaz de cohesionarse y de autoidentificarse en un ámbito que le es propio como el de la política local y la opinión pública, fundando periódicos y asociaciones, abordando con estos medios los problemas generales de la ciudad, de las obras públicas, de iniciativas que, como hemos venido sugiriendo, representaron tanto su reconocimiento autoconsciente como grupo orgánico, cuanto su proyección pública ante el cuerpo social.

La escena en la que actúan es la ciudad, es decir, el más clásico de los escenarios burgueses, aquel que proporciona a la burguesía incluso el nombre. Ocupando el centro, este grupo nuevo da a la escena una configuración distinta, la de una ciudad burguesa, lugar “necesario” por muy diversas razones para su identificación. Es en este espacio en donde dicho grupo adquiere sus rasgos modernos, forma sus patrimonios y funda la dialéctica política del régimen liberal moderado de base censitaria. Es en dicha ciudad y en aquel momento cuando se fundan y consolidan instituciones de crédito e infraestructuras comerciales y económicas, se emprenden obras públicas ejemplares, concibiéndose todo ello como el motor de las transformaciones, la mejora del espacio

³² Cf. BALDASARRE, María Isabel, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina” En: *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, Año/Vol. 14, Nº 1, Sao Paulo (Brasil), Universidade de Sao Paulo, 2006, pp. 293-321 y nuestros trabajos ESQUIVEL, Misael, SIMONETTA, Leonardo C. y ZAPATA, Horacio, “De casa burguesa a casa-museo. La construcción de la memoria pública de una familia rosarina: el caso del Museo de Arte Decorativo ‘Firma y Odilo Estévez’ de Rosario” En: *CD 3º Encuentro “La Problemática del Viaje y los Viajeros”. América Latina y sus miradas. Imágenes, representaciones e identidades*, Centro de Estudios Sociales de América Latina – UER-ISHIR/UNICEN y Escuela de Historia – UNR, Tandil, 2008; ESQUIVEL, Misael, SIMONETTA, Leonardo C. y ZAPATA, Horacio, “El porvenir de una colección. Imaginarios y representaciones de una familia burguesa: el caso del Museo de Arte Decorativo ‘Firma y Odilo Estévez’ de Rosario” En: *CD Jornadas de Educación e Investigación en los Museos. El museo como centro educativo, turístico y de investigación*, Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay” y Dirección Provincial de Patrimonio y Museos – Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, Santa Fe, 2008.

urbano, la reestructuración social, la oportunidad de los beneficios individuales y de la acción organizada y coordinada, y, en general, como el impulso a cambios culturales y políticos. Gracias a ello, la ciudad y las transformaciones urbanísticas parecían mostrar unos signos en perfecta sincronía con lo europeos, más allá de las fases o de las condiciones de la específica modernidad periférica de estos fenómenos, dada la ausencia de una estructura industrial revolucionaria. No es casualidad que se subraye además que el ámbito espacial dentro del cual se desarrollan las actividades económicas de los burgueses rosarinos es el macrolocal o, eventualmente, el regional, antes que el espacio histórico de lo que será la Argentina. Por su parte, la dialéctica política funcionaba de una forma semejante. El ámbito local es el auténtico escenario de la presencia política del notable, en tanto es allí donde adquiere sus atributos de mediador y de patrón antes que los de hombre político o de partido. Por tanto, no sorprende en este ámbito que la propia actividad administrativa confunda totalmente la dimensión pública y la privada, generando comportamientos que escapan a una lógica weberiana de la política, ya que está en juego una racionalidad específica que se basa en la *personalización* de las funciones y en el amplio margen concedido a la *informalidad* de las actuaciones.

En este contexto, el escenario dominante es, pues, el urbano. En efecto, como ya hemos esgrimido, este marco es para el burgués la palestra del ascenso político, el lugar de la representación simbólica y, simultáneamente, fundamento y objeto de su acumulación. Por eso mismo, este sujeto social debe ocupar de una manera estable su centro. Al afirmar esto, dicho sujeto tiende a negar su *novedad*, su condición externa. En este sentido, ponen en funcionamiento en unos casos, los mecanismos clásicos y típicos de ennoblecimiento y, en otros y más en general, los de la reconstrucción del pasado y los de la corrección de apellidos o de sus trayectorias. Asimismo, activan el conocido mecanismo de la adquisición de propiedades de importantes dimensiones. Esta extensión en el tiempo se afirma en un presente fastuoso, se proyecta hacia atrás, aunque también tienen su continuidad en el futuro: el burgués crea su *memoria* y, con ello, enfatiza el valor de la permanencia sobre el del cambio, que de hecho es el que verdaderamente caracteriza sus orígenes. En este sentido, el momento clave de la representación, de la *invención* de su permanencia e incluso de la eternidad, lo proporcionan las experiencias de personales que llevan a cabo a lo largo de la vida y que con la muerte logran plasmar en una biografía colectiva de la sociedad burguesa.

Ahora bien, ocupar el centro de la escena, fundar un recuerdo y atesorar fortunas políticas y económicas significan también, y sobre todo, construir redes de relaciones

interpersonales que le permitan disfrutar hasta el extremo de los recursos del mercado, siendo éstos estrictamente económicos o más ampliamente políticos y simbólicos. El alegato a favor de organizar la vida burguesa en entidades con reconocimiento y aval intra (en el interior de la clase burguesa) e ínter específico (frente a los demás agentes de la realidad social) se objetiva, sobre todo, como una respuesta a la amenaza disgregadora de la movilidad social y como elemento estratégico de solidaridad y de cohesión, si no de representación. Precisamente por esto, la burguesía no dudó en construirse su propia memoria que ejemplificara su forma de vida y subsanara estas “debilidades nobiliarias”, lo que conllevó a que estos actores, varios de ellos coleccionistas privados, procuraran transformar sus aficiones en políticas públicas. De tal forma, promocionaron la constitución de instituciones que sustentaran en sus colecciones patrimoniales su identidad y recuerdo. Conducida por el “espíritu del Centenario”, se fueron constituyendo y difundiendo las primeras matrices de una cultura asociativa de corte clasista y burgués, vinculadas con la difusión del arte, la literatura y las ciencias, que desde lo privado buscaban afirmarse en el ámbito local mediante el apoyo público del gobierno municipal. Estos espacios institucionales de interrelaciones servían para contrarrestar la imagen de una ciudad surgida espontáneamente del aluvión inmigratorio y cegada por los redituables éxitos provistos por el modelo agroexportador.

Tanto el matrimonio español Estévez-Mayor como el joven italiano Juan B. Castagnino pertenecieron al tipo de coleccionistas de la ciudad de Rosario que reunían objetos de arte como una forma de preservar el pasado a la vez que de satisfacción estética y obtención de un rédito vinculado a un capital social y cultural. Al aproximarnos a las colecciones de cada uno de ellos, lo primero que sorprende es su diversidad y heterogeneidad. Cuadros, esculturas, tapices, muebles de época, ornamentos y objetos litúrgicos, piezas de porcelana o arqueológicas, en suma, toda una suerte de objetos artísticos con connotaciones históricas, estéticas y hasta exóticas reunidos con el último afán de conservación de diferentes manifestaciones de cultura que responden a la actitud consustancial a un determinado nivel de riqueza y de preponderancia. Se trataba del triunfo y extensión entre los sectores de la alta sociedad de una tendencia que no es otra que la pasión por un consumo cultural particular de toda una plétora de bienes que rememora modos de vida ya obsoletos, pero que la sociedad de ese momento entendía como “cultos” y “refinados” y quizá por ello llenos de un atractivo irresistible. Los motivos que guiaron el ánimo claro y definido de crear una colección “a priori” —a partir de adquirir obras de arte europeas y en menor medida argentinas (piezas sueltas, pinturas

y esculturas de sabor renacentista, barroco o rococó) así como también toda una suerte de objetos valiosos o simplemente curiosos (elementos orientales o cerámicas arqueológicas)— fueron el ánimo y la afección por concordar con la moda imperante, el gusto por los mismos y el interés por el arte y la historia.

Ya se tratara de los Estévez o de Castagnino, ambos profesaron similares, casi idénticas, directrices acerca de la intervención a favor de la cultura y las bellas artes. La actitud de estos burgueses se corresponde con la del ilustrado interesado en varios aspectos de la cultura que actúa a la vez como un mentado y conservador de la historia y del arte a través del apoyo y la reunión en su poder de varias piezas de alto valor pecuniario y estético³³. Este interés se conecta con las premisas regeneracionistas de su círculo de letrados rosarinos, por lo que comulgaron por completo con los intereses comunes a su grupo de pares y amistades. Aquel elenco, preocupado por la regeneración moral y cultural de la sociedad rosarina, encontró en ambos a dos de sus baluartes en lo referente a la realización y concreción material de sus proyectos. De esta manera, el interés y el conocimiento de estas vertientes del saber fueron algunos de sus caracteres más señeros en este campo que motivaron su nombramiento y participación en tanto miembros de entidades como El Círculo y la Comisión Municipal de Bellas Artes, lo que los convirtió en los prototipos de eruditos y versados en la materia. A partir de diferentes tareas se vieron inmersos en un proceso de apremiada consolidación en la arena cultural rosarina contribuyendo ambos a dar fuerza a la emergencia e institucionalización del campo artístico de la localidad. La puesta en circulación de sus colecciones privadas significó ponerse frente a la opinión de un público más amplio, que sin lugar a dudas siguió revistiendo ese carácter intraclase, ya que sus elecciones estéticas se volvieron, hasta el final de sus vidas, objeto de debate entre críticos, artistas y promotores culturales.

Más allá de los datos aportados en este trabajo, creemos que, en conjunto, proporcionan esquemas de comprensión y explicación para redefinir la idea misma de sociedad burguesa. Justamente no deberá pasarse por alto que la revisión de los marcos no proporciona *per se* nuevas sistematizaciones globales. Sería ciertamente un error extraer prematuras conclusiones generales de un estudio dedicado a la realidad local, por ello, es vital dejar abiertas varias puertas y ventanas para el debate de muchas cuestiones

³³ En relación a la presencia de la figura del coleccionista en el campo cultural argentino, *cfr.* BERMEJO, Talía, “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)” En: *Poderes de la imagen. Primer Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del CAIA)*, Buenos Aires, 2003.

que, por razones de espacios, no pudimos desbrozar. En nuestro criterio, una de las tantas y posibles entradas que el lector se verá obligado a plantearse críticamente es la medida que estos procesos tienen una relevancia particular en determinadas formaciones culturales y, en concreto, en fases específicas del desarrollo y en contextos socio-económicos definidos. Por ello, el análisis arraigado en los contextos local y regional permite, pues, obtener estos resultados en permanente redefinición. Precisamente, el análisis de los comportamientos burgueses lo prueba. Sólo resta por decir que, quizá hoy más que nunca haya llegado el momento en que debamos describir a Argentina como una constelación de sociedades plurales, diversas y heterogéneas, sin lugar a dudas desiguales, que viven por debajo y por encima de la organización que se da en el Estado Nacional.

Rosario, abril de 2009.